

O Desenho em acção: o *advir* e o *porvir* do Gesto¹

Fernando Rosa Dias



Fig. 1 — David Allan 1744-1796), *The Origin of Painting (The Maid of Corinth)*, 1775, gravura, 44 x 31 cm, inscrições: «Da. Allan pinxt. 1775»; «Dom. Cunago Sculpt. Roma 1776»

«Ao utilizar também a terra, o ceramista Butades de Sycione foi o primeiro a descobrir a arte de modelar os retratos em argila; passava-se isto em Corinto, e ele deveu a sua invenção à sua filha [Dibutades] que se tinha enamorado por um rapaz; como este ia partir para o estrangeiro, ela contornou com uma linha a sombra do seu rosto projectada na parede pela luz da lanterna; o seu pai aplicou a argila sobre o esboço, e fez um relevo que pôs a endurecer ao fogo com o resto das suas cerâmicas, depois de o ter secado» (Plínio o Velho, *História Natural*, XXXV)

«A *sombra* projectada como contorno interessa-me muito mais do que a sua simples representação. Porque o contorno da sombra é ainda mais fantasmático, fugitivo, ainda mais ausente. O que produz a sombra está à frente, ou atrás, mas não longe. Enquanto que um contorno é qualquer coisa que foi feita com a presença da sombra, mas que dela se liberta. O contorno sugere a ausência, verdadeira e absolutamente. E, para mim, é ir mais longe. O contorno é o Menos que posso ter de alguma coisa, de alguém, conservando as suas características» (Lourdes Castro, 1963)

Uma das primeiras considerações que nos interessa relevar da noção de desenho é que ele nos aproxima o inscrito (traçado de um gesto que inscreveu ou traçou) com um tempo de execução que é impulso lançado no espaço. É um gesto (uma pulsão) que deixa uma marca no espaço com a sua passagem temporal.

1 Este texto, tal como a comunicação correspondente, baseou-se num ensaio para um colectivo realizado em torno da questão do gesto, sendo um desenvolvimento da parte final desse texto. Cf. Fernando Rosa Dias, «Geste, touche, style — réflexions sur le geste en peinture», in *Le Geste — entre émergence et apparence* (dir: Michel Guérin), Aix Marseille Université: Presses Universitaires de Provence, 2014.

Na tradição artística do ocidente, esse gesto que fazia a obra ficava em elipse (fora de cena) na presença da obra feita. Estava sempre antes da obra feita e num tempo que a antecedia. Embora tal gesto (como *tékne*) fosse a causa da qualidade da obra, numa época em que toda essa qualidade se fundamentava num modo de ser da obra, ela também ficava invisível, sendo apenas aferido na qualidade manifesta em obra, do que fica visível.

A obra feita (cumprida) era a decisão duma suspensão de gestos que conceberam essa mesma obra, pelo que esta era a presença que suspendia o devir e tempo desses gestos. O fazer da obra seria uma acção, uma sucessão de gestos lançados no tempo. A obra seria o receptor da decisão de uma sucessão de gestos e o gesto de decisões que culmina na decisão final que ratifica que a obra *está feita* — e que era a definitiva suspensão desses gestos.

Enquanto sistema de representação de fundamento referencial, esta tradição ligava-se a outra presença, ditada na pose do modelo. Este mantinha a sua presença simultânea ao devir dos gestos. A suspensão dos gestos que decidia a obra feita era a mesma que autorizava a definitiva retirada do modelo. Assim, e esquematizando, na obra feita há uma dupla ausência: uma *suspensão do gesto* e uma *retirada do modelo* (dupla ausência que a obra obriga ao *estar feita*). O que resta nessa dupla ausência é a própria obra como certificação dessa dupla retirada — o *gesto do pintor* e o *corpo do modelo*. Utilizemos o *mito de Dibutades* para explicitar esta dupla ausência.

Nas origens míticas da imagem, o mito de Dibutades contrapunha-se ao de Narciso porque exigia o gesto que inscrevia um signo a permanecer. Narciso é um mito do reflexo (*speculum*) e não do gesto de produção (*poiesis*)² nem da habilidade do fazer (*tékne*). Por isso se diferencia da fotografia — se esta tem a mesma base do reflexo que o espelho, este reflexo passa a imprimir-se

2 Para a relação entre «poiétique» e «esthétique», cf. Michel Guérin, *L'artiste ou la toute-puissance des Idées. Six chapitres d'esthétique*, Publications de l'Université de Provence, 2007, pp.69-77.

deixando uma marca com a sua retirada, criando o diferimento dessa potencial dimensão *retensiva* de que fala Roland Barthes. Virada para o passado e «sem futuro», sendo portanto «indialética», a fotografia é uma «emanação do referente» ou uma «certeza» *indicial* que actua na melancolia, expondo-se por atracção de uma memória que a torna uma forte «autentificação» do «real no estado passado»³. Mas a fotografia, essa imagem de Narciso cujo reflexo se grava numa imagem que se mantém, sobrevivendo ao referente apesar da sua retirada, é por isso um intenso índice de uma presença, de um *ter estado do referente*. Por seu lado, no mito de Dibutades o índice desloca-se para o gesto que inscreve essa imagem (o contorno da sombra do referente em presença), sendo mais prova de um *ter sido traçado* — que, para nós, se torna aqui mais determinante que o *ter estado* do referente.

No reflexo de Narciso o referente retira-se com a imagem e nada permanece, porque essa imagem só existe na simultaneidade dos reflexos luminosos do referente. No famoso *mito de Dibutades* a figura só nasce quando acontece este gesto da acção que executa o contorno do referente, para terminar quando esse gesto de suspende, momento esse em que o corpo que representa (do gesto do fazer) e o corpo do referente (do gesto retido da sua pose) se podem retirar, permitindo que tal imagem fique *em vez* do referente que se ausenta, momento este em que a obra tradicional se *torna obra* — em que a obra passa a *ser obra*!

Como especularia Derrida em torno do mesmo *Mito de Dibutades*, o desenho que aí se inaugura alia uma perda de visibilidade com a instauração de um *dispositivo mnemónico*. «La *skiagraphia*, cette écriture de l'ombre, inaugure une art de l'aveuglement» porque surge na perda da presença, fazendo que Dibutades, ao traçar, «ama já na nostalgia»⁴. O gesto que inscreve pertence à mão que se lança perante a visão da perda da presença, certificando a ausência.

3 Cf. Roland Barthes, *A Câmara Clara*, Lisboa: Edições 70, 2005, pp.114-127.

4 Jacques Derrida, *Memória de Cego. O Auto-Retrato e outras Ruínas*, Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, p.56.

A suspensão do gesto confirma o definitivo abandono do referente.

A *skigraphia* assinala a simultaneidade da perda anunciada da relação óptica da presença do referente, com a sua certificação mnemónica da relação háptica. No gesto, a visão move-se entre a perda do referente e a sua nostalgia na *imagem-contorno* reconstituída. A *imagem-contorno* foi assim construída sobre o «medo do esquecimento»⁵.

A obra de Lourdes Castro nos anos sessenta foi um dos casos mais depurados em torno desta dupla retirada, do gesto de inscrição que se suspende e do referente que se abandona. Com os contornos de personagens humanas, a sua obra nessa década diz-nos que na base de cada representação iconográfica está um traço que é um *índice* — como uma situação limite do *ícone* que, sendo registado perante o modelo-referente, se torna *índice de uma Visão e de um gesto que sinalizou essa presença*. O contorno, sendo o início da inscrição do significante e o que resta do registo do referente, porque está no próprio momento da origem da inscrição, significa o momento de charneira da passagem de uma *relação iconográfica* para uma *indiciática*. Ao contrário do «ícone» e do seu fundamento *mimético*, que se supõe numa pose perante um olhar, mas não obrigatoriamente em presença do referente, pelo menos em todo o processo, a sombra como «indiciário» obriga a uma presença real e histórica do referente.

Lourdes Castro parece vencer a própria *mimesis* atribuída ao *ícone*, porque é o retratado que sobrevive à imagem (como o amado de Dibutades) ao nela deixar apenas o resíduo (contorno) da sua passagem e, ao contrário do que se verifica no retrato tradicional, não é a imagem que sobrevive ao retratado. O contorno nunca é *ícone*, mas resíduo ou *índice*, porque nunca se apresenta como resultado de uma pose para a representação, mas de um momento registado (através do contorno) de uma acção. Não

5 *Ibidem*. Sobre esta questão, ver também Inês Barahona de Almeida, “A Cegueira na Origem do Desenho. Jacques Derrida em *Memoires d’Aveugle*”, in *Philosophica*, Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Departamento de Filosofia, n.º19-20, 2002, p.55-176

identifica a existência dos seus referentes (quem existiu?), mas a sua presença temporal (quem esteve?). O contorno não é a constituição da representação de um referente, mas o *resíduo (índice) do instante da sua presença*.

Assim, nos contornos de Lourdes Castro, o retrato surge por *antinomia da sua ausência*. A procura do retrato como representação remete sempre para esse passado (que foi o presente de registo do contorno da sombra) onde a relação iconográfica com o referente se perdeu — é a ausência da presença que remete para a presença da ausência, numa citação mútua em circuito fechado sobre si, como ausência e depuração da representação iconográfica. O observador encontra-se sempre perante esse vazio do *retrato-ícone* (ausência) no seu próprio movimento de o requerer (presença).

As linhas de contorno movem-se não como gestos de uma autoria, mas como percursos de concisa delimitação e como curvas reminiscentes da memória. Não se separa a temporalidade da linha em tempos distintos e mais breves de inscrição, mantendo-se a unidade do contorno global da figura. No caso de Lourdes Castro, o contorno da sombra une a mão ao olhar, tal como une o seu gesto à presença, anulando qualquer inerência subjectiva. O seu projecto em torno das sombras começava onde o (seu) gesto de inscrição se suspendia: nesse momento em que ficava a obra, se suspendia o gesto e se retirava o referente.

No relato de Dibutades por Plínio-o-Velho, fundia-se no mesmo acto sombra, contorno e amor. Mas o mito também refere a ausência que se procura compensar com esse registo, como quem quer preservar a presença sem a obrigar. Por isso, tal como em Lourdes Castro, anulava-se o virtuosismo como domínio sobre a representação, substituindo-o por uma precisão que unia o gesto ao contorno da sombra definindo a linha. Por outro lado, também o jogo entre a iluminação e a presença, cuja relação com a visibilidade e o amor servem de testemunho à presença, está concentrado na sombra e por ela determinado. O contorno é o que surge depois, como primeiro acto do esforço inevitavelmente malogrado de manutenção dessa presença — o seu *rasto-índice* é que prova o *ter estado* do corpo-sombra. Neste sentido poder-se-ia dizer que a *sombra*

falava ainda da *presença* enquanto o seu *contorno* falava já da *ausência*. O contorno determina o fechamento, o fechar da inscrição e o suspender do desenhar. O registro, como traço *indiciático*, termina quando o gesto (de Dibutades ou de Lourdes Castro) se suspende, momento em que o referente se retirou da presença, levando consigo a sua sombra.

O gesto faz a obra que só é obra na suspensão do próprio gesto do corpo autoral, implicando simultaneamente a imediata desnecessidade do corpo referencial, ao qual se pedira que suspendesse em gesto (um *gesto retido*), momento dessa aparentemente paradoxal *suspensão de um gesto suspenso*.

Com este preâmbulo de lançamento de questões, o que nos interessa definir e perscrutar são as seguintes premissas operativas:

- o gesto do artista das Belas Artes tradicionais fundadas no desenho executa uma *operação de gestos* (que é uma sucessão de gestos) com temporalidade própria, que se executa num *espaço-vazio* sobre um *espaço-matéria*. Este gesto está em eclipse na obra: estando fora da cena do quadro ou estando nele como *traço* ou como índice (mesmo que na constituição de um ícone)
- a pintura é o *ícone* (o presente; em presença) e o gesto é o *índice* (o passado em acção de que ficou; um rasto em presença)
- o gesto do desenho é uma acção lançada num tempo próprio fora de cena na visibilidade da *obra final*.
- Daí esse *mistério* do desenho enquanto *anima* primordial de qualquer inscrição visual (aqui não um enigma, que é de tendência mais conceptual): e o que nos interessa no *mistério* é o modo como e esconde em algo próprio, como se oculta em si mesmo. O traçar é a viagem (história do gesto na matéria) disso que se vai pôr com evidência em presença ao olhar, para sempre esconder algo em si mesmo.

«Il faut toujours suivre le désir de la ligne...» (Matisse, apud Jean-Luc Nancy, *Le Plaisir au dessin*)

«laisse **rêver la ligne**, la laisse se faire ligne, aller ligne» (Maurice Merleau-Ponty sur Paul Klee et Michaux, in *L'œil et l'esprit*)

«Le geste est ambigüité faite acte, énergie, énergie double, cercle répété du commencement et de la fin, matière éperdument «maniérée»; (...)» (Michel Guérin, *Philosophie du geste*)

« L'artiste (...) est par statut un opérateur du geste» (Roland Barthes, Cy Twombly ou «Non multa sed multum», in *L'Obvie et l'Obtus: Essais critiques III*)

Considerando as questões anteriores, propomos uma reflexão sobre o que é esse *gesto do desenho*. Nas suas reflexões sobre a obra de Cy Twombly, agrupadas em *O Óbvio e o Obtuso*, Roland Barthes desenvolveu algumas intuições argutas sobre o gesto nas artes plásticas:

«Qu'est ce qu'un geste? Quelque chose comme le supplément d'un acte. L'acte est transitif. Il veut seulement susciter un objet, un résultat : le geste, c'est la somme indéterminée et inépuisable es raisons, es pulsions, des paressees qui entourent d'acte d'une *atmosphère* (au sens astronomique du terme. Distinguons donc le *message*, qui veut produire une information, le signe, qui veut produire une intellection, et le geste, qui produit tout le reste (le »supplément «), sans forcément vouloir produire quelque chose»⁶.

Antes de estar ao serviço de uma intenção, este gesto artístico remete sempre para uma energia, uma pulsão que justifica a dimensão *indiciática* inerente ao rasto. Para Barthes, a implicação do gesto ao corpo em acção, torna-o único, porque não há permuta de corpos.

6 Roland Barthes in Cy Twombly ou «Non multa sed multum», in *L'Obvie et l'Obtus : Essais critiques III*, Éditions du Seuil, Paris, 1982 ; reedição: Œuvres complètes. Tome III (1874-1980, Paris : Éditions du Seuil, 1995, p.1034.

«Autrement dit, le corps excède toujours l'échange dans lequel il est pris: aucun commerce au monde, aucune vertu politique ne peuvent exténuer le corps: il y a toujours un point extrême où il se donne *pour rien*»⁷.

Ou ainda:

«Le trait — tout trait inscrit sur une feuille — dénie le corps important, le corps charnu, le corps humoral: le trait ne donne accès ni à peau ni aux muqueuses; ce qu'il dit, c'est le corps en tant qu'il griffe, effleure (on peut aller jusqu'à dire: *chatouille*); par le trait, l'art se déplace; son foyer n'est plus l'objet du désir (le beau corps figé dans le marbre), mais le sujet de ce désir: le trait, si souple, léger ou incertain soit-il, renvoie toujours à une force, à une direction; c'est un *energon*, un travail qui donne à lire la trace de sa pulsion et de sa dépense. Le trait est une action visible.»⁸.

Derrida refere a cegueira do traço no momento do seu «rompimento originário, na potência traçante do traço», tanto no que se traça e é rasto, como no que ainda não se traçou, porque o desenhar do desenho se joga também perante o que «*ainda não é visível*» e o que ainda não se define pelo já traçado, como uma eclipse que persegue o traçar — o «retraimento ou o eclipse (fora de cena) ou a inaparência diferencial do traço»⁹.

A partir destas ideias, pode-se considerar o *desenho enquanto acto (desenhar)* um modo intenso de viver o tempo enquanto escoamento, um tempo absolutamente actual não aferível pelo relógio, um *agora* não domado nem cronometrado. O *acto de desenhar* parece ilustrar (antes de figurar o que seja) essa tensão entre passado e futuro recente no interior desse presente sempre em fuga no seu próprio escoamento, que tem sido questão para muito filósofos. É o caso da *retenção* e *protenção* que Edmund Husserl (1959-1938) coloca na compreensão do fluxo do presente, como se este não fosse

7 *Ibidem*, p.1045.

8 *Ibidem*, p.1042.

9 Jacques Derrida, *Memória de Cego. O Auto-Retrato e outras Ruínas*, Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, p.53.

possível determinar por um ponto estável, por ser constante mudança, pelo que só se define pelo seu rasto e antecipação¹⁰. Com marcações da interpretação do fluxo temporal de Edmund Husserl (1959-1938), Heidegger referiu que a transitividade do *ser-aí* torna-se visível na antecipação do (meu) «como» (não o «quê»?) que leva o *ser-aí* à possibilidade de si mesmo, um ser não pré-dado, mas em «ex-tensão» do «advir» de si¹¹. Trata-se da procura de uma determinação do tempo do *ser-aí* em função da antecipação e do porvir embora com maior profundidade: «Ser-porvir dá tempo, configura o presente e faz com que se retome o passado no “como” do seu ter-sido-vivido»¹². Sendo devir e transição constante, esta temporalidade não se mede pelo tempo-relógio, não sendo nem esse «quando» nem o «quanto falta», mas antecipa-se e espera-se antes ao encontro do seu «como» que capta a possibilidade, a indeterminação da certeza do trânsito. Este trânsito apresenta-se assim como a possibilidade própria de cada instante, e não o vazio do agora do presente pontual. Portanto, e foi a questão de Heidegger, esse transitório, a partir de onde vem, lança-se numa abertura, numa expectativa que lhe inscreve um desígnio (e até uma ética, mesmo que apenas emergente e formal). É o que consideramos destacar-se no *desenhar* enquanto acto: além de determinar um «como» próprio apontado por Heidegger (como veremos, algo que faz com que nenhum gesto se repita e seja único), ele contém uma constante abertura e inacabamento.

O tempo mítico e circular parece querer escapar a este fatal escoamento que se coloca enquanto ilusão da inscrição que fixa. No seu estudo clássico sobre o tempo do eterno-retorno, relacionando a ritualização da repetição gestual com o tempo mítico do Eterno Retorno, Mircea Eliade afirma que:

- 10 Cf. Edmund Husserl, *Meditações Cartesianas*, Porto: Rés Editora, pp.61-64.
- 11 Cf. Françoise Dastur, *Heidegger e a questão do tempo*, Lisboa: Instituto Piaget, 1997, pp.108-109.
- 12 Martin Heidegger, *O Conceito de Tempo*, Lisboa: Fim do Século, 2003, pp.51-53. *O Conceito de Tempo* foi uma conferência pronunciada a 25 de Julho de 1924, e texto fundamental na preparação de *O Ser e o Tempo* (1927).

«(...): a repetição de gestos paradigmáticos confere *realidade* a um acto (ou objecto) e é nessa medida que há uma abolição implícita do tempo profano, da duração, da “história”; aquele que reproduz o gesto exemplar é transportado assim para a época mítica em que esse gesto exemplar foi revelado. (...). O resto da vida passa-se no tempo profano e desprovido de significado: no “devir”. (...), qualquer repetição de um gesto arquétipo, suspende a duração, abole o tempo profano e participa do tempo mítico»¹³.

Walter Benjamin, nas suas críticas ao tempo linear do progresso, ao «presente como passagem», móvel e contínuo, defende ser necessário fazer do passado uma experiência única, «fazer saltar o conteúdo da história» e «fazer explodir a continuidade histórica» através de um presente que deixa de ser passagem e se apresenta «imóvel»¹⁴. Tal momento destaca-se como um «messiânico agora» que condensa o resumo da história numa promessa de redenção, um intenso presente onde está inscrito um tempo de suspensão, que contém um tempo que sustem *cronos*: a redenção revolucionária. O que Benjamin sublinha é o lado indomável desse agora, o modo como ele se liberta do cronómetro do relógio e do historicismo da História. Ele cria uma abertura própria que lhe inscreve uma possibilidade que o autor explora como força messiânica de redenção.

Com aproximações às reflexões de Husserl e Heidegger sobre o tempo em fluxo (e com outras proximidades ao *agora* de Walter Benjamin, apesar deste em parte se libertar do fluxo que aqui nos interessa), Didi-Huberman e Nancy exploram uma tensão semelhante no traçar do desenho. Didi-Huberman refere a dupla dimensão de *vestígio* e *estado nascente*, ambos imanentes

13 Mircea Eliade, *O Mito do Eterno Retorno. Arquétipos e Repetição*, Lisboa: Edições 70, 1988, pp.50-51, ver ainda p.91. Note-se que a preocupação do autor é provar que as sociedades arcaicas do tempo do eterno retorno ou cíclico são culturas *a-históricas* que recusavam o «tempo concreto», hostis à transitividade da história.

14 Walter Benjamin, «Teses sobre a Filosofia da História», in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio d'Água, 1992, (teses XV-XVI), p.167-168.

ao discorrer do acto de traçar, ao afirmar que «la trace correspond au double sens de vestige et l'état naissant»¹⁵. Nancy apresenta o desenho como *princípio* e *abertura*, sendo o primeiro mais gesto de que uma figura traçada; e o segundo, uma figura inacabada, um não concluído ou não fechado — e em ambas reconhece um «valor dinâmico», um *estar* e um *estando* inseparável do acto e indissociável ao devir de um gesto¹⁶. Este inacabamento, tão perto dessa origem do desenho, é abertura implicada no que se forma: o devir do gesto que traça está à procura de uma forma a advir no desenho — e aqui, neste *gesto-traço*, acciona-se a verdadeira força projectiva do desenho e a sua dimensão de *desígnio*. Por isso, cada traço contém já, mesmo na sua mais precisa concisão, uma insatisfação escondida — cada articulação de *gestos-traços* num desenho contém uma conspiração que faz de cada desenho algo que nunca acaba com o *desenhar*, porque se ele tem a consequência no traço que fica, toda essa sua consequência funda as suas causas.

Essa exclusividade de cada acção de *desenhar*, essa dimensão de irrepetível em cada execução de uma inscrição, é também marca da sua relação ao gesto e ao corpo — tal como Barthes reconhece em Cy Twombly:

«Le trait de TW est inimitable (essayez de l'imiter: ce que vous ferez ne seras ni de lui ni de vous: ce sera: rien). Or, ce qui est inimitable, finalement, c'est le corps: aucun discours, verbale ou plastique — (...) —, ne peut réduire un corps a un autre corps. L'œuvre de TW donne a lire c'est fatalité: mon corps ne sera jamais le tien»¹⁷.

Por isso há um princípio falso na *mimesis* de um gesto. Ao imitar o gesto do outro, este já não é dele nem meu: ele é *nada*. No limite cada gesto é inimitável — daí Barthes referir que o meu corpo não pode ser o do outro. Consideramos que tal impossibilidade

15 Didi-Huberman, *Être crâne*, Paris, Minuit, 2000, p.67.

16 Jean-Luc Nancy, *Le Plaisir au dessin*, Paris : Galilée, 2009, p.9.

17 Roland Barthes *Op.cit.*, p.1042.

de *mimesis* do gesto está atida a essa dupla dimensão do rasto do gesto, desse registo tomado enquanto consciência da acção que o concebeu, ao qual se ajusta o duplo sentido de *vestígio* e de *estado nascente* do traço¹⁸; ou seja, do que se retém e do que daí advém. de advir e de porvir, desses *halos* ou *horizontes* de pontencialidades pré-traçadas, estados potenciais, que são implicados, desenhados, pré-traçados na interioridade dos estados actuais — «qui s'ouvre elle-même a partir d'elle-même en arrière elle-même»¹⁹ — em que cada gesto está mergulhado. Enquanto acção de registar simultaneamente disposto como marca visível, o gesto é *passado do que deixa*, mas o que *deixa é o que faz aparecer, tornando visível*.

O gesto enquanto traça tem já rasto que é passado imediato, do que *advém de si*, mas também é já suspensão, mesmo que no seio da própria acção, porque já contém um estado de expectativa, e *advir de si*. Por isso o desenho, aqui visto como a emergência de uma inscrição, efectua uma proximidade entre espera e surpresa. A força dessa tensão ou suspensão essencial em movimento²⁰, que é o que determina esse lançamento, essa execução, em que a forma se forma e em que emerge a sua determinação, sugere ainda que essa força formativa não tem verdadeiro precedente (no sentido em que não está por aí *pré-destinada*). Se o gesto mais espontâneo transporta sempre uma memória²¹, se ele é sempre latência de uma experiência, se há sempre um gesto anterior, a expectativa desse gesto (que «ne cesse de se précéder et de se prolonger au-delà de lui-même») contém no seu movimento o sobressalto de uma alteração e abertura formativa que emerge consigo. Se há sempre gestos que traçam, deixando atrás de si inscrições, logo lançadas num diferimento

18 Cf. Didi-Huberman, *Être crâne*, Paris, Minuit, 2000, p.67,

19 Gérard Granel, *Le Sens du Temps et de la Perception chez E. Husserl*, Paris : Éditions Gallimard, 1968, p.88.

20 «Il y a dans l'idée du "dessin" un suspens essentiel de la réalité achevée que le mot peut aussi désigner. (...).«Le dessin c'est la forme non donnée, non disponible, non formée», Jean-Luc Nancy, *Le Plaisir au dessin*, Paris : Galilée, 2009, p.38.

21 Michel Guérin, *Philosophie du geste. Essai philosophique*, Arles : Actes du Sud, 2011, p.95.

perante o olhar, de um *advido* irrecuperável e irrestituível, isso só sublinha que o que agora se traça *não é definitivo sendo único*. Todo o traço diz que o *gesto que o traça* é próprio, mas também diz que ele não é o único gesto, que cada um é apenas uma *conclusion provisoire* que Nancy designa, como retomaremos, como *prazer do desenho*.

O desígnio do gesto de traçar é uma abertura que o próprio traço ludibria, desloca e surpreende. A emergência de uma forma a fazer-se é afectada pela pulsão desse advir latente ao devir do gesto de traça. Retomemos as reflexões de Nancy:

«Le geste comme trace a déjà foulé ce qui est passé, qui vient / provenaient eux-mêmes, mais aussi est déjà suspendu, même au sein de l'action elle-même, car il contient déjà un état d'attente, le résultat lui-même. Par conséquent, la conception fait un rapprochement entre attendue et la surprise. La force de ce mouvement de traction ou de suspension, qui est ce qui détermine cette version, ce déploiement, où la forme est formé et sa détermination qui se dégage, suggère en outre que l'entraînement en force n'a pas de véritable précédent (dans le sens où aucune il est prédestiné). S'il ya un geste précédent, l'attente de ce geste contient dans son mouvement le choc d'un changement de formation / rupture qui peut émerger — s'il ya gestes jamais que plus tôt cette trace ne fait que souligner que ce qui est maintenant la teigne n'est pas définitive, mais elle a aussi est unique. Tout tableau de bord indique le geste est le papillon lui-même, mais aussi dit qu'il n'est pas le seul geste que chacun n'est qu'une «conclusion provisoire»²².

O gesto apresenta-se como estado de devir, subtracção ou deriva da ontologia, transportando um estado originário que *não é uma ausência nem uma privação*, porque é primeiro e não tem algo anterior de que se tenha desapossado, mas *passage (traversée)*²³ — que o torna da família da *praxis* — e *emergência* — e lhe inculca potência criativa.

22 Jean-Luc Nancy, *Le Plaisir au dessin*, Paris : Galilée, 2009, p.36.

23 «(...) la finitude — (...) — non pas d'abord comme limite mais bien comme ouverture indéterminée déterminante, comme *passage* (le grec *poros*) ou porte ; (...)». Michel Guérin, *Philosophie du geste. Essai philosophique*, Arles : Actes du Sud, 2011, p.12.

Se há sempre gestos anteriores que traçaram, isso só sublinha que o que *agora* se traça também não é definitivo; mas, simultaneamente, que também é único. Todo o traço diz que o gesto que o inscreve é próprio, mas também diz que ele não é o único gesto, que cada um é apenas essa «conclusão provisória». Porque o gesto não se repete nem acaba, a história continua; ou seja, a história recomeça em cada gesto. Se cada traço é único e termina na sua suspensão, ele nunca é o último e definitivo. Simultaneamente retendo e anunciando no seu acontecer, o gesto de inscrição legitima-nos essa força de que nos fala Heidegger e Merleau-Ponty sobre a impossibilidade de fechar a história em cada produção (e gesto) artístico. No final de *A Origem da Obra de Arte*, Heidegger contrapunha-se à famosa tese da *anunciada morte da arte* de Hegel, considerando que a obra de arte emerge de um momento de origem, a partir do qual ela abre o horizonte da história. A obra de arte articula a profundidade de uma tradição e o horizonte de um sentido póstumo, de uma espessura de sentido cultural que se abre à sua posteridade com o seu aparecer, o que enaltece de modo semântico e histórico-cultural o conteúdo patente nesse diferencial temporal. A obra sustenta, no seu *estar-aí-em-presença*, o desafio a tal pergunta. É depois de se *instalar*, de se apresentar enquanto obra, que esta abre para a humanidade uma história, que é a história que se dará num *por-vir* da verdade:

«Sempre que a arte começa, i.e., quando há um início, um abalo atinge a história, a história tem início ou volta a iniciar-se. “História” não significa aqui a sucessão no tempo de quaisquer incidentes, por mais importantes que sejam. A história é o enlevo

[*Entrückung*] de um povo naquilo que lhe é dado como tarefa, enquanto inserção [*Einrückung*] no que lhe está co-dado»²⁴.

24 Martin Heidegger, «A origem da obra de arte» (1935-1936), in *Caminhos da Floresta*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp.83 [64].

Semelhante é o corolário Merleau-Ponty em *L'œil et l'Esprit* (O Olho e o Espírito), um dos ensaios filosóficos que mais fez o elogio do gesto do pintor, na sua cumplicidade múltipla entre percepção, emoção, racionalização, intuição ou produção. Nos finais do seu ensaio, Merleau-Ponty avançava a ideia de que a pintura nunca acabava a pintura, sendo o acabado de cada pintura um impasse de algo inacabado, porque o que se traça resulta de uma acção que compromete o *gesto* do corpo — e este recomeça sempre:

«Car si, ni en peinture, ni même ailleurs, nous ne pouvons établir une hiérarchie des civilisations ni parler de progrès, ce n'est pas que quelque destin nous retienne en arrière, c'est plutôt qu'en un sens première des peintures allait jusqu'au fond de l'avenir. Si nulle peinture n'achève absolument, chaque création change, altère, éclaire, approfondit, confirme, exalte, recrée ou crée d'avance toutes les autres. Si les créations ne sont pas un acquis, ce n'est pas seulement que, comme toutes choses, elles passent, c'est aussi qu'elles ont presque toute leur vie devant elles».²⁵

O que pretendemos sublinhar com estas reflexões finais e em tom de corolário, com as vozes de Barthes, Didi-Huberman, Nancy, Guérin ou Ponty, é que a arte tradicional, essa operação de gestos, que simultaneamente *reproduz* e *produz* — como Michel Guérin sublinha, o gesto «par un côté, il est *initiation* et par l'autre *imitation*»²⁶ (e em jeito algo simplista, poderíamos dizer que o artesão valoriza mais a *imitatio* e o artista a *inovatio*) — ou que, no seu esforço de *reproduzir*, sublinha que na sua *passagem* o gesto é sempre único, é sempre *eterno recomeço*, visto que nenhum gesto substitui nem se subtrai de outro, porque todo o gesto é sempre *outro*. É neste sentido que Júlio Pomar se apropria de uma expressão de Picasso de que: «Um quadro nasce sempre de outro quadro» que parece ter sequência na apropriação, agora de Motherwell, de que «um quadro nunca

25 Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'Esprit*, Paris : Gallimard, 1964, pp.92-93.
 26 Michel Guérin, *Philosophie du geste. Essai philosophique*, Arles : Actes du Sud, 2011, p.21.

está acabado»²⁷, Por seu lado, Derrida afirma que «o desenho volta sempre», questionando retoricamente: «Alguma vez se renuncia? Alguma vez se faz o luto do desenho?».²⁸

Por um lado este inacabado indica a dimensão autoral de cada gesto. Essa irrepetibilidade, que indica não só o estilo único de cada autor, mas a contingência de cada um dos seus gestos, foi uma das linhas de exploração da arte gestual do segundo pós-Guerra, da pintura de acção ou do informalismo. A obra surgia como expressão íntima e profunda da personalidade ao ponto de ser o lugar de um acontecimento único e irredutível. É esse o sentido da expressão de Vlamink: «Tell homme, telle peinture» (na linha da expressão popular «tel arbre, tel fruit»)²⁹; ou de Jean Dubuffet com a expressão «la mano habla»³⁰. Mas por outro ele destaca essa constante abertura de qualquer gesto e respectiva inscrição, que o filósofo francês Michel Guérin refere como uma das marcas do gesto:

«Chaque geste fait surgir un pouvoir (...) habilité par l'ouverture qui, en lui livrant passage (*poros*) le rend simultanément *aporos*, «sans passage» — aporétique. Le geste ne peut pas dé-passer le passage qu'il est»³¹.

Roland Barthes apresentou o artista como um «operador de gestos»³². São gestos que actuam em *tempo* (com uma duração) num *espaço* (num lugar) sobre uma *matéria e suporte*, mas o importante é serem gestos lançados através do tempo sobre uma espacialidade. O efémero da acção projecta sobre o espaço algo que fica e

27 Júlio Pomar, *Da Cegueira dos Pintores*, Lisboa : Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1986, pp14, 23.

28 Jacques Derrida, *Memória de Cego. O Autgo-Retrtao e poutras Ruínas*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, p.46.

29 Harold Osborne, *Estética e Teoria da Arte*, São Paulo: Cultrix, 1993, pp.218-219.

30 Jean Dubuffet, *Escritos sobre Arte*, Barcelona: Barral Editores, 1975, p.50.

31 «(...) la finitude — (...) — non pas d'abord comme limite mais bien comme ouverture indéterminée déterminante, comme *passage* (le grec *poros*) ou porte ; (...)». Michel Guérin, *Philosophie du geste. Essai philosophique*, Arles : Actes du Sud, 2011, p.102.

32 Roland Barthes, in Cy Twombly ou «Non multa sed multum», in *L'Obvie et l'Obtus : Essais critiques III*, Éditions du Seuil, Paris, 1982

sobrevive ao gesto. Cada gesto transporta consigo um deferimento que é a inscrição que fica, e esta inscrição projecta uma obra e estimula os gestos seguintes — nessa tensão que coloca cada gesto num fluxo vigilante entre de *onde vem* e para *onde vai*. Os gestos sucedem-se, têm sequência e relacionam-se, definindo uma concatenação articulada que determina as qualidades artísticas e de representação, do que fica inscrito. A *operação de gestos*, definida na interferência e implicação constante entre esses gestos, encontra assim uma responsabilidade em cada inscrição. O que fica inscrito é esse lugar que legitima as qualidades (artísticas) da acção. Esta tensão parece acentuar-se na força genésica do desenho, fazendo dele esse lugar de emergência por excelência. Nas Belas Artes tradicionais, a pintura ou a escultura salvaguardavam uma certa zona de risco através do exercício antecipador do desenho, operação prévia de inscrição que subtraía (nunca totalmente) vários riscos seguintes. O desenho, enquanto acto de riscar (de inscrição), define um tempo genético que absorve e salvaguarda riscos.

Nesse lançamento sobre a espacialidade, a inscrição define uma determinada marca pela oposição à superfície, porque só caracteriza a superfície e só a determina ao se ligar a ela, momento em que a superfície se torna fundo. O tempo de inscrição, da travessia do desenhar na superfície, torna-se espaço para se apegar ao fundo e nele se afirmar como o agente das oposições e segregações:

«A linha gráfica designa a superfície e, assim, a determina, na medida em que a linha chama a si, como seu fundo, a superfície. Inversamente, uma linha gráfica também só existe sobre este fundo, de modo que, por exemplo, se um desenho cobrisse o seu fundo inteiramente, deixaria de o ser»³³.

33 Walter Benjamin, "Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha", in *Análise*, Lisboa : Edições Salamandra, N°4, 1986.

Considerando a consciência temporal e da linha enquanto primeiro elemento de inscrição discorrida em superfície³⁴, verifica-se que só há linha sobre esse fundo, e que ela é apenas medível nessa relação enquanto elemento de cisão, de marca, que espalha a superfície no seu atravessar. Se uma linha cobrisse totalmente o seu fundo deixaria de ser desenho, numa autofagia do desenho que, no preenchimento total da superfície, se tornava ele próprio superfície, apagamento também dos tempos aferíveis ao olhar do desenho — e na saturação dos *gestos-tempo*, anulava os seus *tempos de gesto* (análogo às fotografias dos ecrãs de Hiroshi Sugimoto na série *Theaters* de c.1978, em que as projecções do filme eram resgatadas num tempo longo de exposição fotográfica, fazendo com que a luz devorasse a luz ficando no final apenas o ecrã *branco de luz*).

Como vimos, esta dimensão única decide a sua irreduzibilidade num devir que faz do gesto de inscrição algo lançado, transportando um passado de onde *advém* e um futuro em *porvir* (no sentido em que possui no gesto a sua procedências em potência). Se há um gesto anterior, a expectativa deste gesto contém no seu movimento o sobressalto de uma *alteração/abertura* formativa que emerge consigo. É nesta tensão entre o *admir* e o *provir* lançada em pleno escoamento do *devir presente* do gesto, que emerge esse *prazer do desenho* enquanto *prazer do gesto* cultivado nas reflexões de Nancy:

«Mais la différence propre de l'art, la différence du geste qui dessine pour "le plaisir" de dessiner, se fait lorsque de *dessein* incorpore à sa propre intention une dimension qui excède l'intention: Une tension qui laisse la forme s'ouvrir à sa propre formation, quelle que soit l'idée, la visée, la fin qu'on aura ou lui donner. En toute forme d'art se joue quelque chose de ce qu'on appelle dans d'autres contextes *le plaisir du geste*»³⁵.

34 Para as dimensões temporais da linha na sua travessia na superfície, cf. Wassily Kandinsky, *Ponto, Linha, Plano*, Lisboa, Edições 70, 1987,

35 Jean-Luc Nancy, *Le Plaisir au dessin*, Paris : Galilée, 2009, p.31.